

70 Klafter über dem Garten zu Babel Adalbert Stifter und der Spielraum des Glacis

1. Die Fotos

Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit; es waren schöne Augusttage des Jahres 1860,¹ als ein Fotograf der k. k. Hof- und Staatsdruckerei mit seinen Helfern eine Fotoausrüstung auf den Südturm des Stephansdoms verbrachte und einem panoramatischen Anspruch folgend großformatige Aufnahmen der Stadt anfertigte. Rund ein Dutzend davon sind erhalten geblieben. Der Blick des Betrachters geht über die Dächer und Innenhöfe, Plätze und Straßen der Inneren Stadt, über das Glacis und in die Ferne, durchaus auch über die einstigen Vorstädte hinaus, die immer enger um diesen Ersten Bezirk sich schließen, der ab 1865 und nach Schleifung der Ringmauern seine Prachtstraße erhalten sollte (die wiederum in Verbindung mit den ebenfalls umliegenden Kasernen durchaus auch einen potentiellen Aufmarschplatz für militärische Bewegungen darstellte). Die Fotos von der Spitze des Stephansturmes² geben ein letztes umfassendes Bildzeugnis vom nur wenige Jahre danach besetzten Baugrund ‚Ringstraße‘.

Knapp 20 Jahre zuvor, 1841, hatte auch der damals 35jährige Adalbert Stifter mehrmals den Südturm erstiegen und sich in weiterer Folge ein Rundbild erschrieben. Sein Auftrag war, für Gustav Heckenasts Budapester Verlag den Band *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* redaktionell und mit eigenen Texten zu betreuen – 1844 kam der Sammelband mit Beiträgen von neun Autoren heraus. Dass die vier für entsprechend anpassbare Preisgestaltung unterschiedlich zugerichteten Editionen bei gleichem Satz auch den gleichen Frontispiz aufweisen – als typisch angesehene Wiener Gestalten,

- 1 Öhlinger, Walter (Hg.): Rundblick vom Stephansturm. Panorama von Wien im Jahre 1860. Wien: Edition Winkler-Hermaden 2012. Der Band enthält nicht nur die Fotos mit Skizzen zur Erklärung der einzelnen Gebäude und genaue Beschreibungen der jeweiligen Perspektiven, sondern auch eine Einleitung (S. 5–7), die Aufschluss über die näheren Umstände gibt („Petzvals große Kamera“, Format der „Salzpapiere“ 77x73 Zentimeter, Aufnahmetechnik des „nassen Kollodiumverfahrens“, Entwicklung in einer Dunkelkammer am Fuße des Turms; Aufnahmen zwischen 13. und 15. August 1860; wahrscheinlicher Fotograf: Leopold Weiß).
- 2 Die Verzeichnisse des Haus-, Hof- und Staatsarchivs (AT-OeStA/HHStA SB Sammlungen Bilder Gebäude Wien), in dem diese Aufnahmen verwahrt werden, geben Auskunft über die Arbeitshöhe des Fotografen: 70 Klafter seien es gewesen; sechs (Wiener) Fuß à 0,316 Meter ergaben einen Klafter (1,896 Meter) – 132,72 Meter. Der Stephansturm selbst misst an seiner Spitze 136,4 Meter; diese war 1860 eingerüstet, wodurch erst die Aufnahmen in dieser Höhe und mit einer Kamera, die einschließlich Stativ etwa zwei Meter hoch war, möglich wurden.

rund um einen Daguerre-Apparat positioniert – ist nicht nur bemerkenswert, sondern lässt sich auch als Meta-Kommentar zu Stifters Vorhaben einstufen.

Die seiner (namentlich nicht gekennzeichneten) *Vorrede*³ folgende Erzählung aus 1841 bzw. 1844: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes. (Als Einleitung.)*⁴ – die sich aufgrund der Positionierung im Band auch als programmatisch begreifen lässt – wird Stifter 17 Jahre später überarbeiten. 1858/59 erhält der neu zugerichtete Text den Titel *Vom Sankt-Stephansturme* und wird zusammen mit den anderen Beiträgen Stifters in *Aus dem alten Wien* aufgelegt.⁵ Stellt man die beiden Versionen einander gegenüber, sind die Änderungen unverkennbar und wohl auch der sich wandelnden Stadt und den politischen Geschehnisketten (Revolution von 1848, die anschließende Thronübernahme durch Franz Joseph etc.) geschuldet. Nicht zuletzt aber hat Stifter seinen Lebensmittelpunkt damals längst nicht mehr in Wien.

1860 stieg jedenfalls der k. k. Fotograf den Turm hinauf, einige wenige weitere Jahre später wurde gewidmet, geplant, geschleift (bereits 1860 sind Teile der alten Stadtmauer und Bastionen abgerissen) und gepflastert, gebaut und Wien endgültig als Großstadt zugerichtet. Die Fotografien zeugen im Rahmen ihrer Möglichkeiten von solidem Handwerk;⁶ sie zeigen das Wien avant la Ringstraße bis in bemerkenswerte Details hinein. Wie ein helles Band trennen das Glacis und der Donaukanal die Innere Stadt von den bereits sehr nahe gerückten einstigen Vorstädten. Dieser klar konturierte Ring umschließt die Mauern und wird über viele Jahre hinweg zur Prachtstraße entwickelt, auf der Verkehrsströme sich neu organisieren, Wirtschaftstreibende und Hotellerie erweiterte Möglichkeiten sehen, das Bürgertum seine Palais wie einen neuen Wall um das Machtzentrum baut – und das Militär im Falle einer neuerlichen Revolution von den rund um diese Innere Stadt angelegten Kasernen blitzartig zugeführt werden kann.

Stifters Texte können in ihrer Verfasstheit als Dokumentation dessen, was als ‚Stadt‘ damals sich bezeichnen ließ, einschließlich sozialkritischer Anklänge an ‚Milieustudien‘ wie ‚Sittenbilder‘ der Zeit, eingeschätzt werden; es gibt in diesen Texten aber auch (wie häufig bei Stifter; jedoch selten so klar) zumindest eine reflexive Metaebene: nicht wenige der Erzählungen berichten auch von sich selbst und zeigen gerade für ihr eigenes

3 Stifter, Adalbert: *Vorrede*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe* Bd. 9.1: *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*. Hg. von Johann Lachinger. Stuttgart: Kohlhammer 2005, S. III–IV.

4 Stifter, Adalbert: *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes (Als Einleitung)*. In: Ebd., S. V–XXI; im Folgenden mit der Sigle AS abgekürzt..

5 Stifter, Adalbert: *Vom Sankt-Stephansturme*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 13: *Aus dem alten Wien*. Hg. von Konrad Steffen. Basel / Stuttgart: Birkhäuser 1969, S. 9–38; im Folgenden mit der Sigle VS abgekürzt.

6 Vgl. beispielhaft für Architektur- und Stadtfotografie der Zeit: Faber, Monika (Hg.): *Andreas Groll. Wiens erster moderner Fotograf 1812–1872*. Wien: Wien Museum 2015; Groll fotografierte in den 1850er und 1860er Jahren mehrmals den Stephansdom.



Fotografien der Hof- und Staatsdruckerei aus 1860; vom Südturm
der Domkirche St. Stephan zu Wien





Medium, wie die Wiedergabe von Beobachtungen – hier nun: um den Stephansturm – ‚gebaut‘ werden kann, wie Perspektiven in Texten sich setzen lassen. Es geht sowohl 1841/44 als auch 1858/59 nicht allein um eine Schilderung aus der Vogelperspektive, ein Kaleidoskop von Genreszenen mit Anschlussfähigkeit zu realistischen bis naturalistischen Darstellungsformen. Es lässt sich vielmehr für beide Fassungen konstatieren, dass die Textführungen einer spezifischen Ordnung folgen, die ihre Wirkung betreffend Beobachtung und Wiedergabe aufgrund eines poetologisch effizienten Verfahrens – dem genau abgestimmten Wechsel von Unschärfe und Präzision – generiert.

Bei den Fotos aus 1860 wie bei den Textarbeiten aus 1841/44 respektive 1858/59 handelt es sich um die je medienspezifische Umsetzung vorgestellter Eindrücke, wie sie den Beobachtern einer Stadt oder einer Landschaft von einem jedenfalls erhöhten Punkt aus zuteil werden können.⁷ Bei Stifter wird der scheinbare Widerspruch des Zusammenschauens von Nähe und Ferne⁸ für die Ausarbeitung der Wahrnehmung durch einen hinsichtlich Perspektivenwechsel versierten Erzähler genutzt, dessen Stadt-Ansichten ihren Rhythmus mittels Gegensatzpaaren aus Wechseln wie oben-unten, Zentrum-Peripherie, hell-dunkel, Bewegung-Ruhigstellung etc. beziehen. (Ein weiteres Pendant lässt sich über eine Leerstelle ansetzen: in beiden Fassungen monologisiert der Erzähler ganze Passagen lang gegenüber einem niemals selbst zu Wort kommenden „Du“ und gibt diesem Anweisungen, wie zu schauen sei.)

Es wird nicht von Nachteil gewesen sein, dass Adalbert Stifter im Umgang mit den Beobachtungswerkzeugen seiner Zeit erfahren war, über präzise Instrumente verfügte, physikalische und astronomische Studien betrieb, Privatstunden bei Metternich hielt und eine Prager Dozentur nicht aus fachlichen Gründen verfehlte. Er war hinsichtlich des Blicks und seiner Nutzung theoretisch wie praktisch versiert.⁹

7 „Es ist völlig, als wenn man sich auf einer Montgolfiere in die Luft erhoben sähe.“ Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Berliner Ausgabe Bd. 13. Berlin: Aufbau 1960, S. 405; Die Passagen Goethes über den Straßburger Münster wie auch der dabei erwähnte Aufsatz *Von Deutscher Baukunst* (1773) lassen sich nicht allein als frühe Ausformulierung zu Fragen der Gestalt und einer Form der Gestalttheorie lesen, sondern in intertextueller Hinsicht beinahe zwingend als Vorgabe für Stifiers Erzählkunst.

8 „Stifiers Widersprüche und Paradoxien [sind] keineswegs Ungenauigkeiten oder Entgleisungen, die als literarische Schwäche diagnostiziert werden könnten. Tatsächlich sind sie von einer hohen Stringenz bestimmt und folgen einer bestimmten ‚Logik‘.“ Begemann, Christian: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S. 3.

9 Ein daraus resultierendes Verständnis ist in zahlreichen Texten zu finden. Optische Hilfsmittel (Sonnengläser, Fernrohr) spielen für Stifter beispielweise auch im Zusammenhang mit der *Sonnenfinsternis am 8. July 1842* oder dem *Condor* eine wichtige Rolle; die Analyse erweist, dass auch hier Sujetwahl und textuelle Umsetzung in enger Beziehung mit den poetischen Prinzipien Stifiers stehen.

2. Im Zentrum der Scheibe

„So entrollen wir denn vorerst vor dem geneigten Leser dieser Blätter die ungeheure Tafel, auf der dies Häusermeer hinauswogt, ein Leben in sich tragend, so bunt und heiter, daß man wähnt, es diene nur dem Augenblicke und der Stunde, und die Göttin, die hier herrscht, sei die Freude [...]“ (AS, V). Dieses Eingangsbild der ersten Fassung von 1841, das Entrollen der den Blick fokussierenden ‚Tabula‘¹⁰ für das in der Vorrede versprochene Schauspiel, schlägt abrupt in ein Gemahnen an die Relevanz jedweden Tuns der beobachteten Menschen um: „[S]ie ahnen es nicht, daß sie Lettern sind, heitere schöne Lettern, womit die Muse das furchtbare Drama der Weltgeschichte schreibt“. (ebd.) Dem Erzähler zufolge hängt dabei vom hier befindlichen „Herzschlag einer großen Monarchie“ die „Frische und Gesundheit der andern Glieder“ (ebd.) ab.

Jedes Glied mit jedem anderen verbunden, die „Lettern“ bedingen sich gegenseitig. Stifter schreibt von Blut und Adern, vom „rothen Balsam“ (ebd.), der durch alles strömt. Das fortwährende Weiterbauen folgt einem für den Einzelnen (wohin immer er gestellt wird) nicht einsichtigen Plan: „Wer das *Ganze* anbefahl und überwachte, den hat noch nie ein Auge gesehen!“ (AS, VI, Herv. i. O.) Der unsichtbare Baumeister und sein großes Werk – die Eingangssentenz wird aus seiner Perspektive heraus geschrieben. Der „liebe Leser“ soll der Einladung folgen, die „Augen schweben [zu] lassen über dieser Riesenscheibe, die da wogt und wallt und kocht und sprüht, und sich ewig rührt in allen ihren Theilen“ (ebd.). Die Augen folgen dem Zeilenverlauf, „der Wanderer“ erblickt 1841 „jene, schlanke, zarte, luftige Pappel“ (ebd.), nach der es ihn zieht.

Ins Straßengewirr eingedrungen wird der „arme Landbewohner“ (AS, VII) vom ortskundigen Erzähler für den folgenden Morgen auf den Stephansturm eingeladen. Der weitere Verlauf des Textes nimmt sich als Darstellung der Umgebung der Stadt und ihres Erwachens aus, lediglich unterbrochen von vertraulichen Anreden des außerhalb des Geschehens stehenden Erzählers. Einzelne Momente werden hervorgehoben, vor allem Laute, rasselnde Fleischerwägen, der „Lieb- und Angstruf“ einer Nachtigall und vieles mehr. Dazu kommen Befindlichkeiten der Schlafenden im „Steinmeere“ (AS, VIII). Ohne das Mittel des Anthropomorphismus kommt diese Stadtschilderung nicht aus: „*Sie ist erwacht*. Indeß schwingt sich die Sonne siegend und lächelnd, wie ein silbern reines Schild, immer höher über das wirre Babel empor“ (AS, IX, Herv. i. O.). Dass ein ‚Babylon‘ den Turm umgibt, der im Fließtext der ersten Fassung niemals beim Namen genannt wird und den unangreifbaren Gegenpol darstellt, ist bemerkenswert; vor allem unterstützt dieser Standpunkt die Autorität des Erzählers.

10 Die lateinische Vokabel ‚tabula‘ bedeutet u. a. Spielbrett, Schreibtafel, Gemälde und Landkarte. Diese mediale Breite lässt sich auch für Stifters Erzählung anwenden.

In der zweiten Fassung von 1858/59¹¹ wird der Turm gleich im ersten Absatz mehrfach benannt, der erste Wien-Blick hingegen erfolgt von außerhalb: „Wenn man Wien von einer Anhöhe aus betrachtet, deren mehrere in ganz geeigneter Entfernung liegen, so zeigt sich die Stephanskirche gewissermaßen als Schwerpunkt, um welchen sich die Scheibe der Stadt lagert“ (VS, 9). Der Turm ist wesentlich für die Kirche, „[e]r gibt ihr ihre Bedeutung“ (ebd.).

Die Stadt erscheint als Ort der Irritationen, Ablenkungen und gestörten Wahrnehmungen; dabei wird sie entweder nur als Ganzes angesprochen oder es werden Details herangezogen. Der Erzähler dieser Stadtansichten und -wahrnehmungen befindet sich gleichwohl weiterhin im Zentrum, während sein Blick der Peripherie gilt; seine ‚Wahrnehmung‘ läuft nicht Gefahr, Trübungen oder unbeeinflussbare Beschleunigungen hinnehmen zu müssen, sondern kann ungehindert im Fortgang des Textes Verknüpfungen vornehmen. Es wird deutlich, dass erst aus der Distanz, einer Ruhigstellung der Stadt, die Gestaltung bis in Details hinein erfolgen kann.¹²

Diese Raumdarstellung korrespondiert wiederum mit Elementen der Erinnerungsgestaltung: Stifters Einschub von einstigen studentischen Umtrinken auf dem Turm ist auch Anfangspunkt einer Entwicklung des Beobachters, hin zum sich schärfenden und präziseren Blick der späteren Jahre, die ihrerseits nicht mit einem ‚Heute‘ gleichzusetzen sind, da noch „aus dem alten Wien“ berichtet wird. Anders gesagt: Stifter schreibt selbstverständlich auch 1858/59 seinen Text nicht direkt am „Sankt-Stephansturm“. ¹³ Er verfasst ihn mit allen Vorzeichen der Retrospektion¹⁴ an seinem Schreibtisch, im Rahmen eines Konzeptes von ‚Wahrnehmungsgestaltung‘. Die mit den Turmbesteigungen und Stadtbesichtigungen aus der Vogelperspektive erfolgenden Zuschreibungen

11 Vgl. zu den unterschiedlichen Zeitangaben Begemann 1995, S. 21 und die entsprechenden Passagen im Nachwort. Steffen, Konrad: Nachwort des Herausgebers. In: Stifter 1969, S. 284–290, hier S. 284ff.

12 Vgl. im Zusammenhang mit der durch den panoramatischen Blick evozierten Nivellierung und Homogenisierung des Objekts Stadt bei Adalbert Stifter, Wilhelm Raabe, Heinrich Heine oder Karl Gutzkow Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 107–111; Ergänzungen hinsichtlich der Blickweisen ‚Tableau‘ und ‚Stadt im Bild‘ bieten v. a. S. 101–107.

13 Bereits die Bezeichnung, der Titel *Vom Sankt-Stephansturm!*, stellt ein Problem dar: „Diese Worte sind eigentlich falsch [...] – man sollte sagen: ‚Vom Turm der Kirche des heiligen Stephan‘; aber die Wiener sagen hartnäckig: ‚Der Sankt-Stephansturm‘ oder noch häufiger: ‚Der Stephansturm‘, und da ich ein übler Feind vom Abbringen guter alter Bräuche bin, so will ich bis zu meinem Lebensende sagen: ‚Der Stephansturm‘“. VS, S. 9.

14 Vgl. das Eingangsmotto zu *Aus dem alten Wien*: „Wie in längst vergangnen Tagen / Sich die Sachen zugetragen“. VS, S. 7f., hier S. 7; verstärkt folgt: „Was ich hier von Wien sage, stammt aus Wien vor der sogenannten Neugestaltung, also, wie sie jetzt sagen, aus dem alten Wien“ (ebd.). Es handelt sich um eine Neufassung der Vorrede von 1841, die dem Sammelband *Wien und die Wiener* vorangestellt war, und „in ernsten und heitern Bildern, wie in einem Kaleidoskop Szenen dieser Hauptstadt vorüber zu führen“ (AS, S. III) versprach.

sind Produkte (s)eines Schreibvorgangs. In der Arbeit am Schreibtisch erfolgt die Imaginierung dessen was gesehen wurde als das, was nun zu sehen (gewesen) sei. Der Eindruck der exakten Linienführung des Schreibenden ergibt sich aus der Anordnung vertikaler wie horizontaler Beobachtungseindrücke, aber auch aus der Parallelführung von Natur und Stadt, von Beobachtung des Sonnenstandes und Erwachen der Stadt zu neuem Tagwerk. Inmitten all dessen wird die Beobachterposition gesetzt. Diese Gestaltung ist eine zentrumsorientierte, der Stephansturm wird als herausragend dargestellt, als „Schwerpunkt“ (VS, 9) Wiens, zahlreiche Tropen belegen seine Bedeutung.¹⁵

3. Die Camera obscura

Der Blick „vom Sankt Stephansturm“ hilft nach der Einleitung einen Raster zu entwerfen, über den in weiterer Folge auch die anderen Betrachtungen zu *Wien und die Wiener* eine klare Ausrichtung erfahren. Dadurch kann die Unübersichtlichkeit der Stadt zur Darstellbarkeit im Sinne von Ordnung transformiert werden. Im Text wird der technische Umstand, dass Lichtstärke und exakte Konturen nicht zusammengebracht werden können, zur „Klarheit eines Cameraobscurabildes“¹⁶ umgedeutet.

Erst aus der detaillierten Betrachtung des Großen im Kleinen, erst aus der Anschauung und Darstellung (und damit wohl auch Analyse der entsprechenden Effekte), ist eine Sicht auf das Ganze, daraus ableitbar eine Form von Erkenntnis, möglich. Die „Klarheit“ kann nur durch die kundige Anwendung verschiedener Mittel bzw. Annahme der Vermittlungsbemühungen zustande kommen. Die erste Stufe stellt das Erkennen dar, genauer: das Wiedererkennen. Was der Camera obscura an konturrierender Präzisi-

15 Z. B.: „Zeiger ihrer Majestät“, „blauer Schatten“, „matte Linie“, „dämmerige Pappel“, „Meilenzeiger“, „Stift, an dem man die Scheibe der Stadt emporheben könnte“, „Stift eines Sonnenzeigers“, „dieser erhabene Leitstift“, „Gebirge“, „dunkler Riese“ etc. (passim)

16 „[D]er Morgenhimmel sammelt nach und nach seine Vormittagswolken, und die Sonne legt deshalb auf die ausgebreitete Stadt hier Schattenbilder, dort Lichtblicke, daß sie unten liegt wie der Schmelz einer schönen Gold- und Silberstickerei – und ihre Größe kannst du daraus abnehmen, wie dort draußen die Ringe der Vorstädte in einem schwachen blauen Dufte schwimmen, während die nahen Teile der Stadt mit der Klarheit eines Cameraobscurabildes heraufsehen“ VS, S. 32; 1841/44 nahezu wortgleich: vgl. AS, S. XVII. Stifter führt hier zusammen, was scheinbar sich ausschließt. So, wie die Perspektive vom Turm herab eine Umkehrung des üblichen Blicks hinauf zur Spitze darstellt, erzeugt die Camera obscura ein umgekehrtes Bild (seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend – es bedarf somit raffinierter Spiegelungen, um das Dargebotene ‚normal‘ sehen zu können). Außerdem fiel die Projektion umso lichtschwächer aus, je präziser und genauer fokussiert wurde, je kleiner die Öffnung der Linse war. Technisch besehen ist ein klares Camera obscura-Bild ein ausgesprochen lichtschwaches. Der für die Vorführung und Betrachtung der Projektionen einer Camera obscura notwendigerweise gegen Tageslicht abgeschottete Raum korrespondiert mit dem räumlichen Rückzug an den Schreibtisch, von dem aus Stifter seine textuellen Erinnerungen wie Betrachtungen anstellt.

on oder Lichtstärke fehlt, kann durch Erfahrung (mithin Erinnerung) und Imagination ergänzt werden. Camera obscura-Vorführungen waren noch nicht (wie später die Guckkastenpanoramen oder der Film) dazu bestimmt, Aufschlüsse und neue Kenntnisse über unbekannte Erdteile und Städte zu geben. Es ging vielmehr um den neuen Blick auf das scheinbar Vertraute. Erkennen und Bestätigung des Eigenen kommt hier vor der Erkenntnis.

Eine Logik der Struktur und der inneren Abfolge von *Wien und die Wiener. Bilder aus dem Leben* ist somit in dieser Engführung mit den Effekten einer „Cameraobscura“-Vorführung zu sehen. Erst die Projektion mittels der Apparatur innerhalb eines geschlossenen Raumes ermöglicht den Ausblick in die Ferne. Die „Klarheit eines Cameraobscurabildes“ ergibt sich technisch gesehen aus der Inversion realer Raumerfahrung. Die Nachzeichnung dreidimensionaler Eindrücke auf dem Papier verhilft der Wahrnehmung des Lesers – in Verbindung mit Erfahrung, Erinnerung und dem quasi autopoeitischen Ausfüllen von Leerstellen – zu einem Bild von ‚Wirklichkeit‘. Stifters Wiener Teichoskopie beruht auf einem poetologisch strukturierten und strukturierenden Verfahren der Umkehrung, auf einer Kunst der Distanz.

4. Die Mitte und das Panorama

Die im Zuge des Schreibvorgangs gestalteten Blicke vom Sankt-Stephansturm sind Ergebnis eines Begriffsapparats, der um die Frage nach dem ‚wahren Blick‘ kreist, der sich nicht von den Verwirrungen des großen Ganzen ablenken lässt.¹⁷ Die Komplexität des Lektürevorgangs ist vergleichbar mit dem Netzwerk von Bezügen, die Stifter zwischen den Anhaltspunkten seines Rundblickes knüpft.¹⁸ Einer dieser Bezüge ist die Entwicklung der Stadt aus ihrem Kern heraus, die Verknüpfung des innersten, alten Gefüges mit der Peripherie. Diese Entwicklung (samt den von Stifter festgehaltenen Überlagerungen) wird sowohl nachgezeichnet und verfolgt – als auch pro futuro gedacht:

Und jenseits dieses Gartens, in ungeheuren Kreise herumgeschlungen, breit hinausgelagert, liegt erst jene Masse, die dieser Hauptstadt eigentlich ihre Größe gibt, die Masse der Vorstädte, ich glau-

17 Zwei Beispiele für die inszenierte Unüberschaubarkeit in den beiden Fassungen: Die Verwirrung, die selbst den Kundigen bei seinem Blick überkommt, wenn er aus völlig veränderter Perspektive ins Menschengewimmel und Häusermeer hinabsieht; der Fluss des Geldes, der alles durchzieht, der sichtbar und unsichtbar Geschicke bestimmt (mit anschließender Theodizee, dass es wohl so sein muss!).

18 Anzumerken bleibt, dass z. B. der „Norden“ bei Stifter nicht unbedingt der geographisch zu ermittelnde Norden ist. Seine Angaben zu den Himmelsrichtungen sind einem Rundblick geschuldet, der nicht strikt geometrischer Messung verpflichtet ist, sondern ungefähr Umliegendes integriert.

be, man zählt deren bereits fünfunddreißig – mit größtenteils sehr schönen Fronten stellen sie sich im Kreise gegen das Glacis auf, gleichsam in ihrem Hereinschieben gegen die Stadt hier an einer unsichtbaren Grenze anhaltend [...] dafür machen sie sich draußen breit und fressen immer weiter und weiter den Raum hinweg [...] obwohl schon unzählige der einstigen Dörfer um Wien von den Vorstädten verschlungen sind und jetzt als Städte noch meistens ihren einstigen Dorfnamen führen: so ist des Wachsens und Bauens noch immer kein Ende. (VS, 19f)

Dass es hier zu einer Anwendung rhizomer wie liquider Metaphorik kommt, die bereits in der Darstellung einer massenhaften Menschenansammlung festzustellen ist, ist nur konsequent. Der Ausblick zu einem nicht in aller Schärfe absehbaren Neuen hin, das die äußerlich militärisch und innen sakral genau bestimmten Grenzen verlässt, wird mit den Möglichkeiten des detaillierten Blicks, der 1858/59 zumindest noch bis zum Glacis seine Wirkung entfalten kann, kontrastiert. Die *Ordnung*, die der Text stiften soll, wird in dieser zweiten Fassung von Stifter auch auf die Hauptstadt der Monarchie und ihren Zentralismus angewandt.¹⁹ 1841 ist das noch nicht so deutlich. Wie erwähnt wird an keiner Stelle der ersten Fassung – außer im Paratext Überschrift – mitgeteilt, dass es sich um den Stephansturm handle. Auch Wien wird namentlich nicht erwähnt. Zwar sind die Situierungen eindeutig (Monarchie, Donau, Schneeberg etc.), aber es ist ein ‚wirres Babylon‘, das sich dem von oben Blickenden bietet, ein „Babel“, in dessen Mitte ein gewaltiger Turm steht. Immerfort wird gebaut, nach einem dem Einzelnen uneinsichtigen Plan, den er doch gewissenhaft befolgt. Dadurch wird ein Mittelpunkt situiert, der Babylon hinter sich gelassen hat; darin hat alles seine Ordnung und seinen Bezug.

Die exakten Ausführungen und Angaben Stifters sind technisch gesehen mit jener mathematischen Präzision vergleichbar, die bei der Einrichtung der Rundpanoramen zur Anwendung gelangte. Bei diesem optischen Medium standen die Besucher auf einem erhöhten Rundpodest, von dem aus der Blick auf die umgebende Leinwand fiel. Abstand und Blickwinkel waren so bemessen, dass mit ein wenig Autosuggestion die Illusion entstehen konnte, der Betrachtende würde sich tatsächlich inmitten eines Geschehens befinden.

19 „Vor allem aber ist Wien für Stifter Zentrum und Modell der habsburgischen Welt, und diese wird ganz zentralistisch gedacht: Alle Straßen, aus Ungarn, Italien, Böhmen laufen direkt auf den Stefansturm zu, auf dessen Spitze das kaiserliche Wappen steht. In diese Hierarchie wird die Unordnung und Massenhaftigkeit der aufstrebenden Stadt eingegliedert: die Menschen seien nur ‚Lettern‘ in einem Text, ‚womit die Muse das furchtbare Drama der Weltgeschichte schreibt; sie fühlen es nicht, daß hier der Herzschatz einer großen Monarchie ist [...] und daß von diesem Herzschatz die Frische und Gesundheit der andern Glieder abhängt‘.“ Reichensperger, Richard: Zur Wiener Stadtsemiotik von Adalbert Stifter bis H.C. Artmann. In: Csáky, Moritz / Reichensperger, Richard (Hg.): Literatur als Text der Kultur. Wien: Passagen 1999, S. 159–185, hier S. 168.

So wie die Rundpanoramen wesentliche optische Attraktionen darstellten, die Besucher in Massen anzogen (1801 wurde in Wien das erste Panorama errichtet²⁰) und groß angelegte Versuche (in den Jahrzehnten bis etwa 1880 mit teils enormem Erfolg) realistischer Abbildungsweise waren, stellten auch Dioramen wesentliche Einnahmequelle für die Betreiber optischer Spektakel dar.²¹ Ihre Anziehungskraft bestand vor allem in der gezielten Anwendung der Beleuchtungstechnik. Die Präsentation eines typischen Daguerreschen Dioramas (erinnert sei an den Frontispiz der Ausgabe von 1844 bei Heckenast) stellte eine dem Panorama verwandte Form dar. Die beliebten Tages- bzw. Nachtszenen wurden durch sogenannte „Auflicht“- und „Durchlichteffekte“ erzielt (wodurch sich manche dreidimensionalen Effekte einstellen), eine Methode, die in beiden Texten Stifters immer wieder bis auf die Wortebene hin zur Anwendung kommt.²²

Obwohl es sich bei Stifters Text keineswegs um die penible Darstellung eines panoramatischen Blicks in nuce handelt, da er entgegen diesem immer wieder in die Tiefen des zu Betrachtenden eindringt und Details evoziert, die sich dem normalen Auge verschließen, sind die hinsichtlich der Grobstruktur angewandten Methoden von bemerkenswerter Parallelität. D. h. dass zum einen eine höchst beachtliche (wiewohl subjektive) Klarheit angewandt wird hinsichtlich der Einordnung und Unterteilung des Stadtgefüges in seiner ansonsten gegebenen Ununterscheidbarkeit, dass zugleich aber auch in dem Moment davon abgegangen wird, in dem die Grenzen festgelegt sind, innerhalb derer eine Evokation der kleinen Dinge möglich ist. Hierin erfährt der Schreib- wie Lektürevorgang seine eigene Eindringlichkeit. Dass Stifter von der „Klarheit eines Cameraobscurabil-des“ schreibt, ist der Verweis auf eine poetische Exaktheit, deren Mittel sowohl in den Bereichen präzisester Federführung als auch kontrollierter Unschärfe liegen.

20 Es handelte sich um eine Rundansicht Londons von Robert Barker. 1804 hat William Barton ein Wien-Panorama ausgestellt. „Die Wiener dürften in diesem Fall weniger aus Neugier auf das Sujet, als vielmehr aus Interesse für die neue Kunstform scharenweise zu dieser neuen Prater Attraktion gepilgert sein.“ Storch, Ursula: Das Pratermuseum. 62 Stichwörter zur Geschichte des Praters. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1993, S. 51; vgl. auch Pemmer, Hans / Lackner, Nini: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu bearbeitet von Günter Dürig und Ludwig Sackbauer. Wien / München: Jugend und Volk 1974.

21 Gemalte Dioramen kamen im Gegensatz zur österreichischen Monarchie in Frankreich bereits ab etwa 1840 aus der Mode. Vgl. dazu u. a. Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchung und Dokumente. München: Fink 1970.

22 „Indessen fängt der Himmel an, im Osten lichter zu werden, und die dunkle Landschaftsscheibe löset sich, wenn vorerst auch nur in einzelne größere Teile. [...] Allmählich wird der Himmel im Morgen immer klarer, die Sterne blassen, und die Rundsicht beginnt deutlicher zu werden.“ VS, S. 17.

5. Das Glacis

Der thematische Zusammenhang des vorliegenden Bandes verlangt einen abschließenden Blick auf jene Fläche, die wenige Jahre nach Stifters zweiter Fassung der Erzählung zu einer der größten Baustelle Wiens werden wird: das Glacis, das rund um die Innere Stadt und die alten Festungswerke liegt. Sowohl für die Fotografien als auch für die beiden Erzähltexte ist es im Sinne der Linienführung eine wichtige räumliche Zäsur, eine Grenze im Dienste der Orientierung. 1841 kommt der Erzähler aus der Vorstadt auf diese von Produktions- und Wohnstätten unberührte Fläche – einen Freiraum. Noch ist die Revolution von 1848 in weiter Ferne; erst recht die Umgestaltung des Glacis zur Ringstraße (ab 1865) und davor bereits der Abriss der alten Mauern (um 1858 begannen die Spechte mit ihrem Werk).²³ Der Blick auf das Glacis, diesen Ring avant la Ringstraße, ist zunächst einer von der Vorstadt her; hier herrsche

allerorts Drängen und Brausen, und Vergnügen und Freude, nur dem Fremdling will es einsam werden in dieser tosenden Wüstenei. Fast betäubt geht er weiter; mit einem male ist die Gasse zu Ende, und auch die Stadt. Ein weiter grüner Platz voll Laubgrün und gepuzter Menschen steht vor ihm, aber jenseits wieder eine Stadt, die ewig unerreichbare Pappel wieder in ihrer Mitte tragend – Unverdrossen durchschreitet er den seltsamen Garten; ein finsternes Thor schlingt ihn ein (AS, VI).

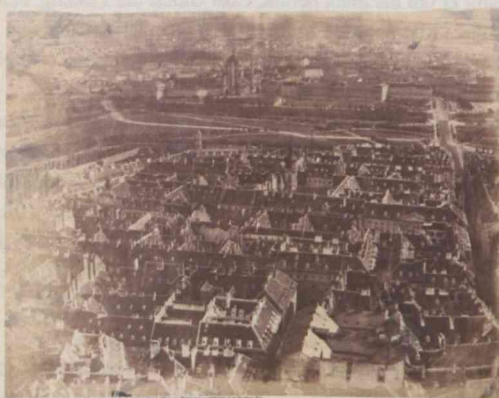
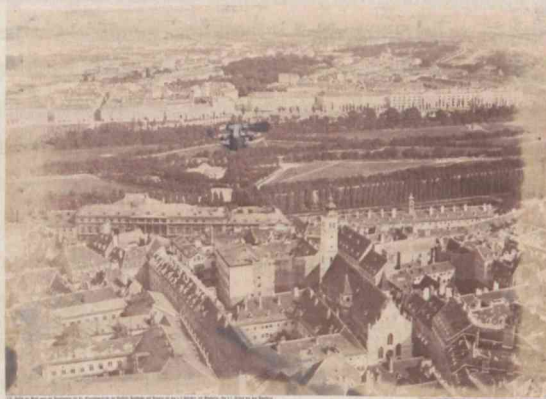
Dieses Bild vom Garten nimmt der Erzähler noch einmal auf, wenn er einem nicht näher spezifizierten „Du“ im Zuge seiner Anleitungen und Belehrungen zur Betrachtung der Stadt folgenden Hinweis gibt, nun bereits von der Turmspitze beim Rundblick:

Wirf noch einen Blick weiter hinaus über die Grenzen der eigentlichen Stadt – siehe dort ist ein seltsamer Garten, in den du gestern gelangtest, als plötzlich die lange Vorstadtgasse abbrach. Wie ein breiter, grüner Gürtel läuft er um die Stadt herum, einst *Glacis* der Festung, nun in der That ein anmuthiger Garten, mit grünen Rasenplätzen bedeckt, nach allen Richtungen von Alleen durchschnitten, ein wohlthätig Luftreservoir, dahin sich in der Abendkühle gerne und zahlreich die Bevölkerung ergießt, um sich zu ergehen und freier aufzuathmen.

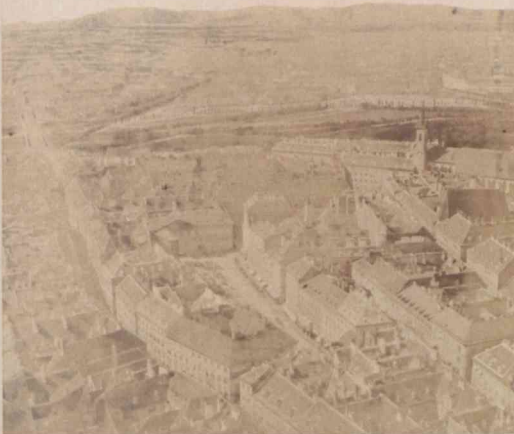
Und jenseits dieses Gartens, in ungeheurem Kreise herumgeschlungen, breit hinausgelagert, liegt erst jene Masse, die dieser Hauptstadt eigentlich ihre Größe gibt, die Masse der Vorstädte, ich glaube, man zählt deren bereits fünf und dreißig – mit größtentheils sehr schönen Fronten stellen sie sich im Kreise gegen das *Glacis* auf, gleichsam in ihrem Hereinschieben gegen die Stadt hier an einer unsichtbaren Grenze anhaltend und sich anstauend; denn weiter dürfen sie gegen den luftigen, gesundheitsbringenden Garten des *Glacis* nicht vordringen: aber dafür machen sie sich draußen breit, und fressen immer weiter und weiter den Raum hinweg (AS, X, Herv. i. O.).

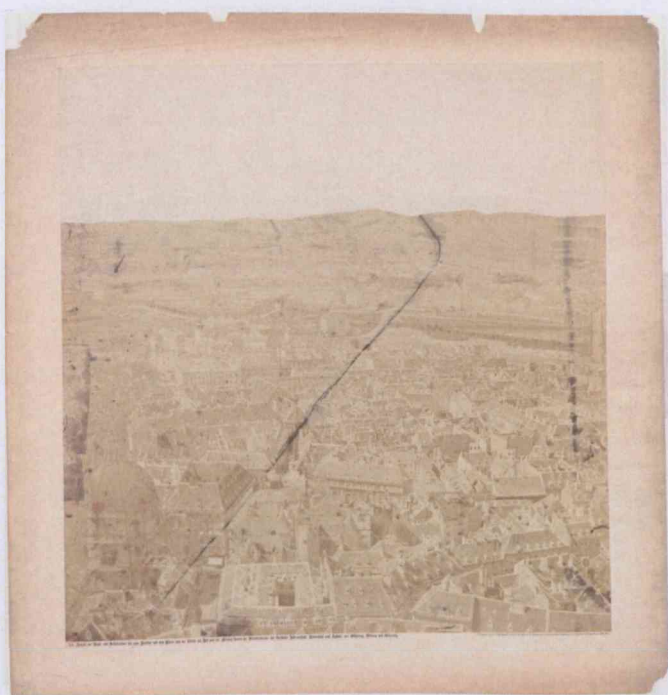
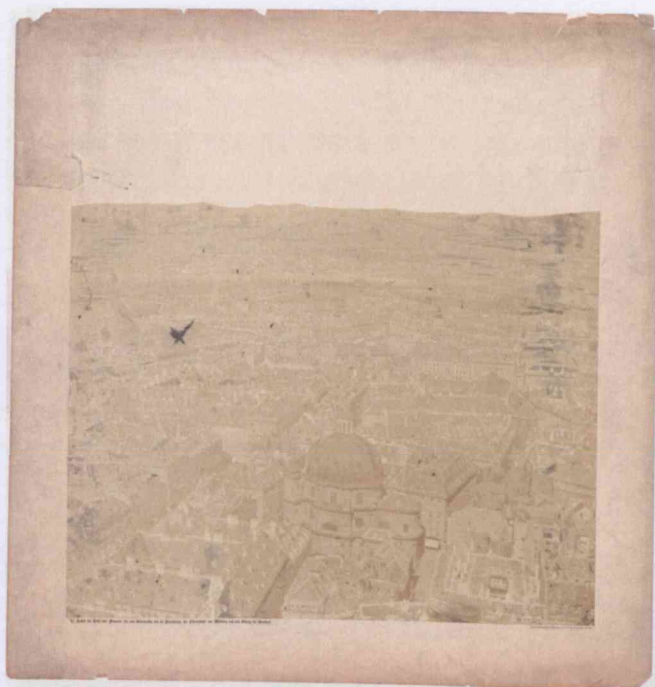
Bemerkenswert an dieser Passage ist zunächst ein Eingriff des Schriftsetzers (und bei drei Jahren Produktionszeit ist eine Zustimmung Adalbert Stifters anzunehmen): wäh-

23 Vgl. dazu u. a. Stühlinger, Harald R. (Hg.): Vom Werden der Wiener Ringstraße. Unter Mitarbeit von Gerhard Muraucr. Wien: Metroverlag 2015.



Fotografien der Hof- und Staatsdruckerei aus 1860; vom Südturm
der Domkirche St. Stephan zu Wien





rend der Text (wie der gesamte Band) in Fraktur-Schrift gehalten ist und die durchaus zahlreichen Hervorhebungen normalerweise mittels Sperrsatz erfolgen, ist »Glacis« drei Mal (hier kursiv hervorgehoben) in Antiqua gesetzt. Diesen Vorzug erhalten nur sehr wenige andere Stellen: zum einen das „Belvedere“ (AS, XII), zum anderen die durch das Fernrohr heranzitierte Aufschrift „Patria laeso militi“ (AS, XIII) auf dem damaligen Invalidenhaus in Wien-Landstraße (1909 abgerissen). Das Glacis wird schließlich ein viertes Mal mittels Serifenschriftsatz hervorgehoben: „gerade dort, wo das *Glacis* wegen kriegerischer Evolutionen und Festlichkeiten ohne Baumpflanzung gelassen ist“ (AS, XV, Herv. i. O.), danach kommt es nicht mehr zur Sprache.

Dieses Glacis hat immer noch fortifikatorischen Charakter, es dient gesundheitsfördernd – frei von Miasmen („ein wohlthätig Luftreservoir“, AS, X) – als wesentlich mit Baumbestand begrünter Ruheraum der Städter, hält zudem die Raum fressenden Vorstädte von der Inneren Stadt fern. 1858 wird diese Funktion erneut zur Sprache gebracht:

Durch welche Gasse einer Vorstadt man aber auch der Stadt zugegangen sein mag, alle münden endlich an einem grünen freien Platze, der an vielen Stellen mit Reihen von Laubbäumen besetzt ist, nach allen Richtungen Pfade hat, auf denen sich geputzte Menschen bewegen, und jenseits dessen die eigentliche Stadt steht, welche die Stephanskirche und ihren Turm in der Mitte hat. Der freie Platz aber ist der gewöhnliche Spielraum, der um jede Festung herumlaufen muß und der auch um Wien als Festung herum lief. Seit die Festung durch Aufhören der Türkengefahr und durch Anwachsen der Stadt zu einer Weltstadt ihre größte Bedeutung verloren hat, ist der Platz als Erinnerung geblieben, verwandelt sich immer mehr in einen Garten und führt der Stadt einen Strom erneuerter, frischer Luft zu. Wenn man ihn überschritten hat, gelangt man zu einem der Tore der eigentlichen Stadt und durch dieses in sie selber. (VS, 11f.)

Das Glacis, das einst freie Schussfeld, erfährt hier die Zuweisung eines „Spielraums“ und dient 1858, als der Abriss der Festungsmauern bereits begonnen hat und der Beginn des Ringstraßenbaus nicht mehr fern liegt, nicht nur als Frischluftreserve und Grünzone, als von städtebaulichen Verdichtungsmaßnahmen freier Raum, sondern wesentlich auch als ein Erinnerungsfeld, das um die „eigentliche Stadt“ angelegt ist. So wie die mehrfache Rede von der „Scheibe“ eines späterhin Ersten Wiener Gemeindebezirks das Glacis als abgrenzende Randerscheinung braucht, so wesentlich ist auch dessen Rolle als mnemonisches Verbindungselement. Insofern wird die oben zitierte Beschreibung aus 1841 bzw. 1844 (mit dem „Glacis“ in Antiqua) 1858/59 nahezu wortgleich übernommen. Stifter, der nicht mehr in Wien lebt, ist nun „der Platz als Erinnerung geblieben“.